

La música para piano de Graciela Paraskevaídis

Daniel Áñez

Durante el mes de agosto de 2010, Graciela Paraskevaídis y quien les escribe, el pianista colombiano Daniel Áñez, partimos en una gira de conciertos en Argentina, celebrando el septuagésimo aniversario de la compositora argentino-uruguaya. Las obras completas para piano solo de la compositora se interpretaron en conciertos que se dieron en Rosario, Santa Fe y Mar del Plata. Estas obras son: *un lado, otro lado* de 1984, *otra vez* de 1994, *en abril* de 1996, *...a hombros del ruiseñor* de 1997, *contra la olvidación* de 1998, y *dos piezas para piano* de 2001 (I. *preguntas inútiles para este invierno*; y II. *quemando miedos*).¹ Sin embargo, el proyecto de las obras completas para piano de Graciela ya había sido realizado por primera vez en un concierto en Bogotá el año precedente, el 7 de julio de 2009.

La presencia de Graciela Paraskevaídis en Bogotá fue fundamental para el florecimiento de la música contemporánea (con los ojos puestos en Latinoamérica). Hablando desde la generación de músicos colombianos a la que pertenezco, sus enseñanzas invistieron de poder a la generación de artistas que hoy compone, interpreta e improvisa en Bogotá.

Me cuento entre estos músicos, pues descubrí *un lado, otro lado* a los 15 años durante mis clases de piano, y conocí a la compositora dictando un curso de cinco días sobre música contemporánea en Latinoamérica a los 17 años. El proyecto de haber tocado sus obras completas para piano se enmarca en un más grande proyecto que es prolongación, si se me permite el atrevimiento, de la labor de la pianista Beatriz Balzi (1936-2001), quien dedicó los últimos años de su vida (desde 1984) a grabar exclusivamente música latinoamericana para piano solo.

Junto a la labor de interpretar sus piezas vino una labor de análisis. Muchos aspectos me interesan de la obra para piano de Graciela: la simplicidad de los materiales, el anti-virtuosismo de las obras, la construcción en

¹ Fuera de catálogo se encuentran las *cinco piezas para piano* (1964) y *tres piezas infantiles* (1986).

bloque de todos los elementos de las piezas (dinámicas y planos, tempos y ritmos, materiales y forma).

Un tema en el que he profundizado es el uso de procesos no-discursivos. Las primeras referencias al tema de la no-discursividad en la música latinoamericana se pueden rastrear hasta llegar al importante ensayo de Coriún Aharonián “An Approach to Compositional Trends in Latin America” (Aharonián 1994).

Es posible relacionar la idea de no-discursividad con la idea de estática-móvil: un espacio sonoro que al mismo tiempo cambia, pero no se mueve: la idea de no avanzar. De este término encontramos ejemplos desde los años sesenta, cuando Mariano Etkin compone dos obras con este título (*Estática-móvil I* para dos trombones, clave, armonio, dos percusionistas y tres contrabajos, y *Estática-móvil II* para violín, viola y chelo, ambas compuestas en 1966). Graciela Paraskevaídis, en su análisis de los *Doce móviles* de Jacqueline Nova (Paraskevaídis 2000a) encuentra que se utilizan en varios fragmentos de la pieza procedimientos de este tipo. Eduardo Bértola también se refiere a sus obras electroacústicas *Dynamus II* y *Penetraciones* (ambas de 1970) en términos de uso de estáticas-móviles (Paraskevaídis 2000b).

Es decir que la idea de no-discursividad, o los tipos de procedimientos que le son asociados, no es nueva en la música latinoamericana. Después de una lectura del ensayo de Edward Pearsall (2006) en el que se pregunta qué es la no-discursividad y cuáles son las maneras de obtenerla, he creado seis categorías para analizar procesos de no-discursividad en la música para piano de Graciela Paraskevaídis. Creo que estas categorías se pueden aplicar a otras músicas latinoamericanas, y es probable que algunas de ellas se puedan utilizar en músicas que exploran procesos no-discursivos en otras regiones del mundo. La no-discursividad no es una búsqueda exclusiva de compositores latinoamericanos, pero la manera como se usa en Latinoamérica tiene ciertas características particulares que la distinguen.

Estas seis categorías son:

1. Repetición estricta: Un elemento musical se repite insistentemente sin ningún tipo de variación. En la obra para piano de Paraskevaídis encontramos elementos siendo repetidos sin variación constantemente.

en abril (1996) es un buen ejemplo de la invariabilidad de la repetición: la obra consiste en la alternancia constante entre dos notas, que se repiten

cierta cantidad de veces. La rítmica de la pieza es inmutable: corcheas revolviéndose una sobre la otra a velocidad de negra de 92.



Ejemplo 1: comienzo de *En abril* (1996), donde dos corcheas se repiten incesantemente.

Además de la homogeneidad rítmica de la obra, otros elementos también gozan de inmutabilidad: la obra debe ser toda interpretada *una corda* y siempre *pianissimo*. A nivel de registros, la quietud es extrema: la obra utiliza únicamente seis notas de la octava “más central” del piano.² Los materiales son planteados desde el principio y permanecen inmutables, sólo siendo interrumpidos por silencios, éstos a su vez, mensurados estrictamente en unidades equivalentes a la duración de las dos corcheas.

El estatismo de materiales se puede encontrar en todas las obras para piano: los materiales, los conjuntos de notas usadas para una pieza se proponen desde el principio de la obra y permanecen sin variación de principio a fin. Las nuevas presentaciones de materiales se hacen sin desarrollo, pues los materiales se presentan a sí mismos siempre de la misma manera.

En *contra la olvidación* (1998), el ritmo permanece igualmente estático. También a velocidad metronómica de 92, la obra toda está escrita en negras que se repiten sin cesar.³ El pedal se mantiene abajo durante toda la obra. Ésta sólo alterna dos planos dinámicos que permanecen estáticos: *mf* y *f*.



Ejemplo 2: principio de *contra la olvidación* (1998) con ritmo invariable de negras.

2 En contrapartida al uso de los extremos registrales de los instrumentos, típicos de Paraskevaïdis.

3 Salvo por el final, donde aparece una corchea atravesada, tipo de broma que Graciela nos juega también en *en abril*.

La segunda de las *dos piezas para piano* (2001), *quemando miedos*, mantiene un ritmo de corcheas inamovible, similar al de *en abril*, compuesto únicamente por las notas Do, Re, Mi y Fa. Este movimiento perpetuo es intervenido por otra voz que, siempre variante, únicamente utiliza las notas Reb, Mib, La y Sib, tocadas siempre en las dos octavas inferiores del piano.



Ejemplo 3: extracto de *quemando miedos*, de las *dos piezas para piano* (2001), donde una voz tiene un ritmo ininterrumpido de corcheas, mientras que una segunda voz interviene usando siempre el mismo conjunto tónico.

Encontramos entonces estatismo absoluto a nivel de registros, conjuntos tónicos, dinámicas, repeticiones sucesivas de materiales, rítmicas insistentes e incesantes.

2. Repetición desordenada: Una vez que una serie de materiales musicales determinados fijos ha sido presentada, dichos materiales continúan apareciendo, pero siempre en un nuevo orden, alterándose y dando la impresión de poseer un orden aleatorio.

La segunda parte de *un lado, otro lado* (1984) ejemplifica bien este tipo de ordenamiento de materiales. Si bien hay un estatismo completo en el uso de las cuatro notas más graves del piano (La, Sib, Si y Do), y también estatismo a nivel dinámico (*il più ppp possibile, e sempre uguale*), la alternancia y duración de estas cuatro notas resulta impredecible.



Ejemplo 4: dos sistemas de la segunda parte de *un lado, otro lado* (1984), donde las cuatro notas más graves del piano se alternan en órdenes y duraciones imprevisibles.

Ejemplos de esto se pueden ver también en dos de las ilustraciones presentadas anteriormente. A pesar del estatismo de las corcheas y de las

notas usadas en *quemando miedos* y *en abril*, la alternancia de estas notas es siempre imprevista.

3. Progresión infinita: Hay una continua aparición de nuevos elementos. Es probable que en algún instante dicho procedimiento se detenga por algunos momentos, en cuyo caso los elementos que ya han aparecido pueden alternarse, como en la Repetición desordenada. En caso que comiencen a alternarse, no provoca un sentimiento de re-exposición, pues su alternancia es siempre “desordenada”, cambiando de contexto constantemente lo ya aparecido.

Es el caso de *contra la olvidación* (1998), obra compuesta por 33 acordes de dos y tres notas. Como se puede ver en el ejemplo 2, mientras la mano izquierda hace una Repetición estricta del acorde número 1, la mano derecha expone diez acordes diferentes. A partir del segundo sistema de la obra acordes precedentes aparecen de vez en cuando, pero la aparición de nuevos acordes también tiene lugar. En la primera página se exponen veintidós acordes diferentes, pero se repiten seis acordes ya expuestos. En la segunda página sólo aparecen tres nuevos acordes, mientras que se repiten dieciséis acordes aparecidos anteriormente; la página tres expone seis nuevos acordes. Incluso, la última página de la pieza expone dos nuevos acordes, siendo el último acorde de la pieza uno nuevo.

Esta alternancia entre materiales viejos y materiales exponiéndose hasta el final sucede también en *otra vez* (1994). La obra toda sucede en un plano dinámico estático, y los materiales están divididos en los tres registros extremos del piano (muy grave, muy agudo y “muy medio”). La primera página expone claramente los materiales fijos: un acorde compuesto por el Sib más grave del piano junto al mi central, más una intervención de las notas agudas del piano Mi, Sib y Do.



Ejemplo 5: los tres registros “extremos” de *otra vez* (1994).

En las primeras dos páginas, estos mismos elementos se reiteran una y otra vez, siempre en órdenes diferentes, pareciendo una Repetición desor-

denada. En la tercera página aparece, sin embargo, un Sib, que aunque no agrega nuevo material tónico, agrega una frecuencia no oída hasta ahora. Inmediatamente aparece un Fa, nuevo material tónico, después del cual la obra hace un par más de repeticiones y finaliza. Los materiales son expuestos, pero se continúan exponiendo nuevos materiales hasta el final, sin necesidad de cerrar un proceso de “exposición”. Esta continuación de la exposición de materiales hace pensar en una exposición eterna.

Las tres categorías restantes representan procesos que suceden a más corto plazo. Éstas son:

4. Cortes de borde duro, que es el paso sin transiciones entre elementos. Se podría ejemplificar con los pasos sin transición entre casillas de *en abril*, con la aparición inesperada, cambiando de registro y dinámica, de los últimos acordes de *quemando miedos*; por el uso en bloque de dinámicas en *contra la olvidación*; o por la yuxtaposición de materiales de *...a hombros del ruiseñor*.

5. Movimientos extremadamente lentos, que son movimientos que tienen un devenir dialéctico claro pero tan (insignificantemente) pequeño, que sus rastros dialécticos parecen disolverse. Es el caso de la aparición de la nueva nota Fa en *otra vez*, como si fuera el propósito de la pieza, o la aparición de la nueva nota Sol para la segunda parte de *en abril*.

6. Frase solitaria: Son todas aquellas intervenciones de materiales que no llevan consecuencia, de materiales que aparecen una vez para nunca más aparecer. Es el caso, ya expuesto, de los cambios de ritmo justo al final de una obra de rítmica perfectamente homogénea, como es el caso de *en abril* o *contra la olvidación*.

A pesar de que en este ensayo he analizado muchos elementos de la obra bajo la óptica de la no-discursividad, esta característica está completamente ligada a otras características de la música latinoamericana. La austeridad en el uso de elementos podría ser otra perspectiva desde la cual analizar los estatismos de la música, el anti-virtuosismo en el uso de “la” técnica pianística y las construcciones en bloque de materiales fijos y repetitivos. Un análisis que resalte la presencia de lo “primitivo” también permitirá analizar la brusquedad de los elementos y sus cambios repentinos de dinámica desde esta óptica. El énfasis en lo no-discursivo

como eje del análisis es sólo una perspectiva para abordar temas que están fuertemente relacionados.

Tres de estas obras para piano obtienen sus títulos de versos del poeta argentino Juan Gelman (1930). *...a hombros del ruiseñor* es un poema de Gelman en el que hace un recorrido histórico de poetas y/o revolucionarios, que homenajea a partir del canto del ruiseñor de Keats. El título aparece mencionado completo sólo una vez en el poema, en el verso:

pasa el comandante guevara a hombros del ruiseñor/

Sin embargo, la obra no es de ninguna manera una representación del poema o del verso: no es música programática. Según palabras de la compositora, hay un uso importante de las notas Do, Si (que juntas se revuelven en corcheas en varios materiales y secciones) y Mi.

El título *contra la olvidación* se extrae de un poema que aparece en el libro *Incompletamente* (1997). El verso *preguntas inútiles para este invierno* aparece en el poema *glorias*. Ambos poemas hablan del dolor de la memoria desde puntos de vista diferentes. Mientras en el poema de *Incompletamente* el personaje (la panadera), guarda en cada parte de su cuerpo el dolor de la memoria (de su país), en *glorias* la reconstrucción de la memoria de los dieciséis fusilados en Trelew no será suficiente para sofocar el dolor que abarca a los sobrevivientes y al país que se bañó en su sangre.

La música de Graciela nace de un contexto similar. En ella se encuentra un compromiso con el dolor, con el futuro y con la independencia. Su música alterna entre una fuerza apabullante, incansable, firme y dolorosa al lado de unos pequeños sonidos suaves, tristes, solitarios y meditativos. Su música alterna las fuerzas extremas de la música, desde las del fortísimo duro y métrico, hasta las dinámicas pequeñas que se funden con las resonancias insólitas que aparecen en las obras cuando se tocan en vivo. En su música se oye la firme convicción de la compositora, su lucha en Argentina y en Uruguay, su fe en el devenir de Latinoamérica, su dulzura, humildad y compasión, su ética inquebrantable.

Pues es éste, verdaderamente, el fruto que Graciela Paraskevaídis le ha regalado a las futuras generaciones: el ejemplo de ser un compositor que es ético hasta las últimas consecuencias. Para los músicos que hemos tenido la fortuna de conocerla y de conocer su música, no hay retorno después de ese encuentro. No nos queda sino la posibilidad de intentar imitar su ejemplo, intentando volvernos así músicos comprometidos y conscientes de nuestra labor en función de la sociedad en la que vivimos.

Bibliografía

- AHARONIÁN, Coriún (1994): "An Approach to Compositional Trends in Latin America". En: *World New Music Magazine*, 4, pp. 47-52.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela (2000a): "Doce móviles de Jacqueline Nova". En: <www.latinoamerica-musica.net/obras/nova/moviles.html> (29.01.2012).
- (2000b): "Eduardo Bértola: Un retrato del compositor argentino (1939-1996)". En: <www.latinoamerica-musica.net/compositores/bertola/paras-es.html> (29.01.2012).
- PEARSALL, Edward (2006): "Anti-Teleological Art: Articulating Meaning through Silence". En: Almen, Byron/Pearsall, Edward (eds.): *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 41-61.